



CINEMA E VÍDEO NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA: O PERCURSO DAS ADAPTAÇÕES DOS TEXTOS ROSIANOS E ANÁLISE TRANSEMIÓTICA DA NARRATIVA “CARA-DE-BRONZE”

Enio Luiz de Carvalho Biaggi*

* prof.eniobiaggi@gmail.com
Graduado em Letras pela UFMG (Licenciatura e Bacharelado); mestre em Teoria da Literatura (LSS) pelo Pós-Lit (FALE/UFMG), doutor em Literatura Comparada (LHMC) pelo Pós-Lit (FALE/UFMG).

RESUMO: Foi realizado um mapeamento das traduções/transcrições realizadas a partir da obra de Guimarães Rosa para outros sistemas semióticos, principalmente para cinema, televisão e vídeo. Analisou-se também, comparativamente, a narrativa “Cara-de-Bronze”, presente no livro *No Urubuquaquá, no Pinhém, ex-Corpo-de-Baile*, enquanto roteiro cinematográfico, classificando-o como texto transemiótico e transgenérico. Para este estudo, foram utilizadas as teorias de transtextualidade, desenvolvida por Gérard Genette; de tradução intersemiótica, elaborada pelo teórico russo Roman Jakobson; e de transcrição, criada pelo poeta e crítico Haroldo de Campos. Para estudo comparativo entre a narrativa literária “Cara-de-Bronze” e roteiros foram utilizados, como referência, os seguintes livros: *Roteiro – arte e técnica de escrever para cinema e televisão* e *Da criação ao roteiro*, ambos de Doc Comparato, além de textos sobre edição de vídeos e filmes, técnicas de filmagem e história do cinema, como *Introdução ao cinema*, de José Eustáquio Romão, e *A linguagem cinematográfica*, de Marcel Martin.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Transcrição intersemiótica; “Cara-de-Bronze”.

ABSTRACT: We conducted a mapping of translations / transcriptions performed from the work of Guimarães Rosa to other semiotic systems, especially film, television and video. We also analyzed comparatively the narrative “Cara-de-Bronze”, present in the book *No Urubuquaquá, no Pinhém, ex-Corpo-de-Baile*, while screenplay, classifying it as transemiotic and transgeneric text. For this study, we used the theories of transtextuality developed by Gérard Genette; intersemiotic translation, prepared by the Russian theorist Roman Jakobson, and transcreation, created by the poet and critic Haroldo de Campos. For comparative study of literary narrative “Cara-de-Bronze” and scripts were used as a reference, the following books: *Roteiro – arte e técnica de escrever para cinema e televisão* and *Da criação ao roteiro*, both Doc Comparato, plus texts on editing videos and movies, filming techniques and film history, such as *Introdução ao cinema*, of José Eustáquio Romão, and *A linguagem no cinema*, of Marcel Martin.

KEYWORDS: Guimarães Rosa; Intersemiotic translation; “Cara-de-Bronze”.

O PERCURSO DAS ADAPTAÇÕES

Por possuir uma obra repleta de apelos imagéticos, composta por cenas e narrativas cinematográficas e por ser considerado, pela crítica, como um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos, João Guimarães Rosa configura-se como um dos autores brasileiros que mais teve sua obra traduzida/transcrita para outros sistemas semióticos, em especial para cinema e vídeo. As transposições cinematográficas, enquanto produto do processo de tradução/transcrição intersemiótica, são concebidas como “criações paralelas, autônomas, porém recíprocas”, nas palavras de Haroldo de Campos (1997: 51). As traduções/transcrições intersemióticas, portanto, enquanto hipertexto, dialogam com seus textos de partida, permitindo (re) leitura de seu hipotexto, utilizando-se como referência a teoria sobre transtextualidade, elaborada pelo estruturalista Gérard Genette¹. O propósito desta seção do trabalho, contudo, é o de servir como espécie de glossário, mapeando as transposições realizadas para o sistema audiovisual (cinema, vídeo e televisão, excetuando-se as adaptações para o teatro), tendo como ponto de partida a obra literária de Guimarães Rosa. Não se configura como nosso objetivo, portanto, analisar a qualidade técnica destas transposições.

A prática de transposição de obras literárias para outros sistemas semióticos, sobretudo para o cinema e o vídeo,

conforme Hélio Guimarães já ressaltou em seu artigo “O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias”, constitui um processo cultural complexo. Isso ocorre, segundo ele, devido à relação na rede de autores e produtores culturais envolvidos neste processo de transtextualidade por desfazer “as noções tradicionais de autoria baseadas na biunivocidade entre autor e obra” nesta infinidade de referências estabelecidas entre textos. (Cf. GUIMARÃES, 2003: 91). Além dessa noção de autoria, outro fator que problematiza o processo de adaptação, tradução e/ou transcrição de textos é a hierarquização atribuída a esses textos, geralmente considerando o texto de chegada, ou “cópia”, como inferior a seu texto de partida, ou “original”. (Cf. GUIMARÃES, 2003: 94).

Apesar disso, não são poucos os romancistas que desejam ver suas obras transpostas para as telas, o que instiga a vontade dos cineastas de adaptarem os textos literários para o cinema. Conforme descreveu Evaldo Coutinho, a “matéria do cinema” e o desejo de concretização das imagens pré-concebidas pelo autor (e em seguida pelo leitor) permitirão o harmonioso diálogo entre estes dois sistemas semióticos e o grande número de obras literárias adaptadas para este sistema de signos:

1. Para melhor estudo sobre o conceito de transcrição, é mister a leitura do livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, de Gérard Genette, traduzido para o português em 2005 por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho, sob supervisão da professora Sônia Maria de Melo Queiroz, no *Caderno viva-voz*, publicação relacionada à Faculdade de Letras da UFMG.

a matéria do cinema – as imagens em sucessão, silenciosas e descoloridas – em comparação com outras matérias, é mais suscetível ao contágio da literatura, ambos os gêneros a virem ao espectador na modalidade do tempo, abrindo-se a histórias, a enredos, tanto os simples de narrar, como os de complexa ordenação; para isto, a imagem, com o seu poder de imediato esclarecimento, se adaptava de modo fascinante, não sendo poucos os romancistas que aspiram à filmagem (sic.) de suas obras, a fim de verem de forma direta e estável o que a imaginação lhes oferecia sem igual nitidez e ênfase. (COUTINHO, 1996: 106-107).

A relação estabelecida entre os textos literários e suas respectivas adaptações para outro sistema semiótico vai, todavia, além de uma leitura do texto de partida. Tal como observou Hélio Guimarães em seu artigo “O romance do séc. XIX na televisão”:

o processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (GUIMARÃES, 2003: 92).

Júlio Plaza vê a tradução intersemiótica como “prática críticocriativa” e como “leitura”: metacriação. (PLAZA,

1987: 30) Ao comentar a articulação da historicidade entre as obras envolvidas no processo de tradução, o texto alvo e o de origem, Plaza encara a tradução intersemiótica como uma forma de “descoberta de novas realidades”, tendo em vista que “na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos pré-existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formasconteúdo”. Sendo assim, o tradutor tem o “desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele”:

é assim que, embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, [...].

A primeira adaptação realizada a partir de um texto rosiano ocorreu no ano 1965, com a transposição, para o cinema, da novela² *A hora e a vez de Augusto Matraga*, presente no livro Sagarana, em filme homônimo, dirigido por Roberto Santos. Nesse mesmo ano, os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira adaptaram o clássico *Grande sertão: veredas* para o cinema, no filme intitulado *Grande sertão*, que, segundo a recepção crítica, o longa se distancia da narrativa épica de

2. Utilizaremos, neste estudo, os termos “novela” e “conto” enquanto sinônimos.

Guimarães Rosa por aparentar mais uma obra de tiroteios, de faroeste. Em 1968, Roberto Santos, diretor de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, junto com o videomaker Marcello G. Tassara, produziu novo vídeo tendo como referência a obra rosiana, lançado o curta-metragem em preto e branco *A João Guimarães Rosa*. Em 1970, Paulo Thiago produziu o longa-metragem, em cores, intitulado *Sagarana – o duelo*, transposição realizada a partir da novela “O duelo”, presente no livro homônimo ao texto fílmico, e lançou o vídeo *A criação literária em João Guimarães Rosa*, texto videográfico que, juntamente com *Do sertão ao beco da Lapa*, dirigido por Maurice Capovilla (1973), e *A João Guimarães Rosa* (1968), de sua autoria, serviu de base para a realização do documentário *Veredas de Minas*, produzido por Fernando Sabino e David Neves, lançado em 1975 pela produtora Bem-te-Vi Filmes.

Cabaret mineiro, longa-metragem lançado em 1980 sob a direção do cineasta Carlos Alberto Prates Correia é uma adaptação feita a partir do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, presente no livro *Primeiras histórias*. Nesse mesmo ano, Helvécio Ratton dirigiu o vídeo *Curta João Rosa*, biografia do autor de *Tutaméia*, com duração aproximada de treze minutos. Quatro anos depois, em 1984, Carlos Alberto Prates Correia voltou a adaptar um texto rosiano ao produzir o longa *Noites do sertão*, adaptação fílmica realizada a partir do conto “Buriti”, pertencente ao livro *Noites do sertão*,

ex-*Corpo de baile*, considerado pela crítica de cinema como uma das melhores adaptações realizadas a partir da obra de Guimarães Rosa.

Em *O cinema falado*, filme produzido por Caetano Veloso, em 1986, o ator Hamilton Vaz recita um longo trecho da epopeia rosiana numa espécie de monólogo, após breve comentário sobre a adaptação do romance *Grande sertão: veredas* para o seriado de televisão dirigido por Walter Avancini. Em 1991, o diretor Aluísio Salles Jr. lançou o curta *Famigerado*, filmado em Sabará, transposição videográfica realizada a partir do conto de mesmo nome, que, conforme consta em sinopse extraída do site da Rede Minas, consiste numa “adaptação quase literal do conto de mesmo nome de João Guimarães Rosa.” (Sinopse do vídeo *Famigerado* extraído do site da Curta Minas. Disponível em: <www.curta-minas.com.br/mcm-sp03.htm>. Acesso em: 14 abr. 2006). Acreditamos, contudo, que o termo “literal” utilizado nessa citação faz referência ao enredo da narrativa literária, que se mantém idêntica à sequência cronológica dos fatos narrados no conto e transcrições literais dos diálogos das personagens, sem inovações na linguagem ou em sua forma de composição.

Rio de Janeiro, Minas, curta-metragem dirigido por Marily da Cunha Bezerra, lançado em 1993, foi considerado, ao lado dos filmes *A hora e a vez de Augusto Matraga* e *Noites do*

sertão, uma das melhores transposições realizadas a partir da obra de Guimarães Rosa para outro sistema semiótico. Lançado em 1994, o filme *A terceira margem do rio*, de Nelson Pereira dos Santos, foi produzido a partir dos contos “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “Sequência” e “Fatalidade”, além do conto homônimo ao filme, todos presentes no livro *Primeiras histórias*. Frutos de duas oficinas de vídeo e literatura, o conto “Quadrinho de história” ganhou duas adaptações videográficas: uma com a oficina *Abrindo o Rosa*, dirigida por João Vargas e Cao Guimarães, realizada no ano de 1996, em Ouro Preto, no Festival de Inverno da UFMG; e outra produzida em 1998, na oficina *30 anos sem Rosa*, em São José do Rio Preto, cidade do interior de São Paulo. Ainda em 1998, Pedro Bial dirigiu a série em vídeo feita para a televisão *Os nomes do Rosa*, uma espécie de preparação para a produção de seu longa-metragem lançado no ano seguinte, em 1999, o filme *Outras histórias*, escrito, dirigido e produzido por Bial, com roteiro dele e de Alcione Araújo.

O conto rosiano “Desenredo”, por sua vez, ganhou adaptação para as telas no curta de Raquel de Almeida Prado, filmado em maio de 2001, na cidade de São Paulo. Nesse mesmo ano, Vitor da Costa Borysow gravou *Cordisburgo roseana: a cidade recriada*, documentário que aborda a cidade natal de Guimarães Rosa. Em 2002, Angélica Del Nery terminou a produção do vídeo *Livro para Manuelzão*, documentário de

aproximadamente vinte e seis minutos, filmado em 1996, um ano antes da morte de Manuelzão, protagonista de “Uma história de amor”, conto do livro *Manuelzão e Miguilim*. Em 2003, foi lançado o documentário *Rosas do sertão*, produzido por Ludmila Gonçalves, Mariana Belluzzi Ferreira, Helio Villela, Joana Garfunkel e Ana Paula Bruggione, que conta com depoimentos e casos de Dico Lobo, ex-vaqueiro e contador de histórias, e do comerciante José Osvaldo, o Brasinha, quem me revelou pessoalmente que esse vídeo, inicialmente, havia sido filmado sem o propósito de pertencer ao gênero documentário. A adaptação mais recente realizada a partir da obra de Guimarães Rosa foi o longa-metragem *Mutum*, lançado em 2007, adaptação realizada pela cineasta Sandra Kogut tendo como hipotexto a novela “Campo geral”, pertencente ao livro *Manuelzão e Miguilim, ex-Corpo-de-baile*.

ANÁLISE TRANSEMIÓTICA DA NARRATIVA “CARA-DE-BRONZE”

Apesar de não ter sido transposto para outro sistema semiótico, o conto “Cara-de-Bronze”, presente no livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*, apresenta-se como texto transemiótico, devido a sua estrutura narrativa, fundamentalmente dividida em narração, diálogos, cantigas, roteiro – que nessa narrativa vem acompanhado de cantos líricos – e descrições – presentes tanto na narrativa principal, quanto por meio de notas-de-rodapé. As trovas entoadas por João Fulano são

consideradas por Benedito Nunes, em seu texto “A viagem do Grivo”, como a parte lírica do conto. (PUDOVKIN, 1961: 222). A parte épica de “Cara-de-Bronze” se refere ao desenvolvimento do enredo, ou melhor, a partir de seu (des) enredo. Em “Quem das coisas: a demanda da palavra”, análise da narrativa “Cara-de-Bronze” a partir dos gêneros textuais literários, Maria Cristina Viecili afirma que “as representações dramáticas surgem através das falas dos personagens que [...] fundem-se com as líricas e épicas, ou sob a forma de roteiro cinematográfico em que há a passagem da arte narrativa para a arte visual e a fusão do épico e do lírico”.³ As categorias aristotélicas sobre os gêneros literários de prosa e de poesia – lírico, dramático e épico/narrativo – são mescladas na novela rosiana, estilo característico da narrativa contemporânea.

Em sua tese de doutorado intitulada *O percurso dos sentidos*, Luiz Cláudio Vieira de Oliveira afirma que o conto “Cara-de-Bronze” apresenta, em sua narrativa híbrida, “processos que pertencem a outras áreas: ao teatro, ao cinema, à ensaística.” (OLIVEIRA, 1991: 69). Com base nessa afirmativa, podemos classificar a narrativa “Cara-de-Bronze” como, além de transemiótico, transgenérica, com base no conceito formulado por Gérard Genette:

[...] a hipertextualidade como classe de obras é em si mesma um arquitexto genérico, ou antes transgenérico: entendo por isso uma classe de textos que engloba inteiramente certos gêneros canônicos (ainda que menores) como o pastiche, a paródia, o travestimento, e que permeia outros – provavelmente todos os outros: certas epopéias, como a *Eneida*, certos romances, como o *Ulisses* [...] pertencem ao mesmo tempo à classificação reconhecida de seu gênero oficial e àquela desconhecida, dos hipertextos. (GENETTE, 2005: 27. Grifos do autor).

Na novela “Cara-de-Bronze”, o narrador, em determinados momentos, desempenha papel semelhante ao exercido pelo coral nos textos dramáticos, narrando criticamente a cena que se apresenta, como podemos perceber no trecho a seguir, escrito em itálico – portanto, se destacando em meio à narrativa – antecedendo, no conto, uma sequência de diálogos: “*é preciso lidar com diligência, mesmo durante o toró da chuva: outra boiada está para vir entrar. No Urubuquaquá, nestes dias, não se pagodeia – o Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens*”. (ROSA, 2001: 111. Grifos do autor).

Doc Comparato diferencia o gênero “roteiro” dos demais tipos de textos verbais, como, por exemplo, o conto ou o romance, pela “referência diferenciada a códigos distintos que, no produto final, comunicarão a mensagem de maneira simultânea ou alternada.” (COMPARATO, 1995: 19).

3. VIECILI. Quem das coisas: a demanda da palavra. Disponível em: <<http://www.unopar.br/portugues/revfonte/artigos/5demanda/5demanda.html>>. Acesso em: 17 abr. 2007

Todavia, o roteiro, ao mesmo tempo em que se distancia da maioria dos textos verbais, devido a seu caráter transemiótico, aproxima-se dos textos pertencentes ao gênero dramático.

Se fosse filmado conforme roteiro proposto por Guimarães Rosa, a novela “Cara-de-Bronze” seria concebida como um vídeo mais descritivo que narrativo, composto por poucos diálogos, repleto de sons e de imagens, assim constituído: 1) pelas cantigas de João Fulano, sugeridas pelo autor através do plano geral: “G.P.G. Int. Coberta. Entrada dos vaqueiros. Curto prazo de saudações *ad libitum*, os chegados despin-do suas croças [...]” (ROSA, 2001: 130); 2) pelo movimento lento da câmera em caráter narrativo-descritivo, como na passagem: “Em P.E.M. da câmera, em lento avanço, enquadram-se: os currais, o terreiro, a Casa, a escada, a varanda” (ROSA, 2001: 131); ou 3) pelo plano americano, considerado plano dramático, que, segundo José Eustáquio Romão (Cf. 1981: 53), enquadra o personagem “cortado” pela coxa, presente na segunda cena do vaqueiro Mainarte, transcrita a seguir: “2. P.A. Int. Coberta. O vaqueiro Mainarte guarda na orelha o cigarro apagado. Aponta, na direção da varanda, e faz menção de sair.....”. (ROSA, 2001: 131). Essas cenas sugerem, ainda, *travellings* e panorâmicas – deslocamento e movimentação da câmera nos sentidos horizontal e vertical, sendo que, na panorâmica, essa movimentação

acontece sobre o seu próprio eixo. No caso dos *travellings*, há um deslocamento da superfície onde a câmera se apoia – um carro sobre trilhos, por exemplo. Em “Cara-de-Bronze”, ao escolher planos de filmagem, ângulos, enquadramentos e movimentos de câmera, Guimarães Rosa assume papel de diretor. A essa multiplicação de ângulos podemos remeter à multiplicidade de focos desse texto rosiano através do aumento do número de narradores, conforme observou Luiz Cláudio Vieira de Oliveira (Cf. OLIVEIRA, 1991: 46), ou segundo José Eustáquio Romão, ao dizer que

nada se interpõe entre a câmera e aquilo que se passa diante dela. Convém esclarecer, porém, que esta realidade se apresenta de modo fragmentado. Aí é que se manifesta o trabalho criador do diretor, pois a ele cabe a escolha dos fragmentos da realidade que interessam ao desenvolvimento do tema. Não se deve concluir precipitadamente que cabe ao diretor apenas o conteúdo e o enquadramento da imagem. Cabe-lhe também a escolha dos ângulos, dos movimentos de câmera, dos planos, que são procedimentos tipicamente cinematográficos e que dão à imagem sua significação total. (ROMÃO, 1981: 51).

O som, marcado pela viola e cantoria de João Fulano, enriquece a imagem apresentada pelo narrador, o personagem Quantidades. Para José Romão, o som, no texto audiovisual, pode intensificar a dramaticidade ou aprofundar a análise

psicológica da cena. (ROMÃO, 1981: 82). Em *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin nos ensina que o som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem, atribuindo maior significado dramático ao silêncio, além de possibilitar a criação de metáforas e símbolos mediante contrastes entre som e imagem. (Cf. MARTIN, 1963: 98).

Os diálogos identificam os personagens. Por meio de suas falas, juntamente com seu figurino e maquiagem, podemos atribuir-lhes *status* sociais distintos, pertencentes a diferentes grupos sociais. A música conjugada com as imagens, utilizada como recurso sonoro no texto fílmico, pode tanto prejudicar quanto enriquecer a cena, acentuando ou redundando sua significação.

Além de acompanhar a imagem como fundo sonoro, criando uma espécie de equilíbrio entre as sensações auditivas e visuais, a música acentua os momentos psicológicos. Todo cuidado é pouco para não fazer da música, como de toda a faixa sonora, uma explicação das imagens, o que criaria um pernicioso pleonismo áudio-visual. (ROMÃO, 1981: 86).

Em “Cara-de-Bronze” os diálogos são, em sua maioria, recortados. Se adaptados para o cinema, televisão ou vídeo, seguindo o roteiro proposto por Guimarães Rosa, esses diálogos provavelmente apresentariam problemas de adaptação,

por exigir muita movimentação de câmera, diferentemente de sua transposição para o teatro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base neste estudo, percebemos o motivo pelo qual contos como “Famigerado” e “Sorôco, sua mãe, sua filha”, presentes em *Primeiras histórias*, foram adaptados mais de uma vez para outro sistema semiótico – nesse caso, uma para o cinema e outra para o vídeo – e entender por que a narrativa “Cara-de-Bronze”, texto propriamente transemiótico que possui parte escrita sob a forma de roteiro – o que sugere ser, em tese, um texto feito exclusivamente para ser adaptado para as telas audiovisuais – não tenha atraído a atenção de cineastas ou *videomakers*. Acreditamos, contudo, que a ausência da transposição do conto “Cara-de-Bronze” se deve menos à falta de interesse dos cineastas ou à suposta dificuldade de adaptação do que a motivos mercadológicos, com fins comerciais. Trata-se, todavia, de um conto que, apesar de transemiótico e transgenérico, não foi escrito por Guimarães Rosa especificamente para o sistema audiovisual, mas enquanto texto transemiótico com inúmeras possibilidades de adaptações, afirmação que se justifica pela presença da objetividade de imagens apresentadas pelo sistema semiótico audiovisual (em detrimento da subjetividade das conotações poéticas imaginadas pelo leitor do texto literário) ou pela estrutura dos diálogos presentes no conto (diálogos

longos que fatigam o espectador, e diálogos recortados de vários personagens, compondo cenas que exigiriam maior movimentação da câmera).

O conto “Cara-de-Bronze”, em contrapartida, possui narrativa caracteristicamente imagética, impulsionada pela significação visual, gerada mentalmente no ato da leitura. A visualidade estética da narrativa também se apresenta por meio de sua formatação diagramática, no modo como preenche o espaço vazio da página, composta por palavras que compõem uma espécie de “ilustração”, tal como ocorre na poesia visual, ou em rabiscos e rasuras presentes nos textos rascunhados por escritores. Julio Castañon Guimarães, ao analisar comparativamente a relação estabelecida entre as ilustrações de Arlindo Daibert feitas a partir da literatura de Guimarães Rosa, explica que

manuscritos de escritores se apresentam com uma dimensão visual que rivaliza com muitos trabalhos plásticos que incorporam a escrita. Seria possível aqui associar esses trabalhos plásticos, vários tipos de poesia visual e os rascunhos tanto de escritores quanto de artistas plásticos. As rasuras do texto, as manchas pictóricas, o traço gráfico, a gestualidade da escrita ou da cor – está aí um complexo que perpassa obras, e seus antecedentes, tanto literárias quanto plásticas. (GUIMARÃES *apud* DAIBERT: 1998: 24).

Essa visualidade explorada na narrativa rosiana “Cara-de-Bronze”, por fim, ilustra a definição de “escrita” formulada por Michel Butor ao (co) relacionar palavra e imagem, considerando o caráter da arte gráfica, a partir de seu aspecto imagético, considerando-a, sobretudo, visual: “a escrita é um caso particular do desenho”.⁴

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Haroldo de. Problemas de tradução no Fausto de Goethe. In: CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997: 51-59.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COUTINHO, Evaldo. **A imagem autônoma**: ensaio de teoria do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Ed. bilíngue. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. (Caderno Viva-Voz).

GUIMARÃES, Julio Castañon. Alguns trajetos: textos e imagem em Arlindo Daibert. In: DAIBERT, Arlindo. **Imagens do Grande Sertão**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998: 11-33.

4. BUTOR, Michel. *Répertoire III*. Paris, Minuit, 1970 *apud* GUIMARÃES, 1998: 17.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003: 91-114.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Flávio P. Vieira; Teresinha A. Pereira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. (Coleção Sétima Arte).

OLIVEIRA, Luiz Cláudio V. de. **O percurso dos sentidos**. (Tese: Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.

PLAZA, Júlio. **A tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PUDOVKIN, Vsevolod Ilarionovitch. **Argumento e realização**. Lisboa: Arcádia, 1961.

ROMÃO, José Eustáquio. **Introdução ao cinema**. Juiz de Fora: Centro de Ação Cultural, 1981.

ROSA, Guimarães. Cara-de-Bronze. In: ROSA, Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém** (Corpo de baile). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001: 107-174.

TEXTOS ELETRÔNICOS

VIECILI. Quem das coisas: a demanda da palavra. Disponível em: <<http://www.unopar.br/portugues/revfonte/artigos/5demanda/5demanda.html>>. Acesso em: 17 abr. 2007.

REDE MINAS. Portal de Programas – aguardando kinescopia. Disponível em: <www.curtaminas.com.br/mcm-sp03.htm> Acesso em: 13 abr. 2006.